

RELACIONES INCÓMODAS: ESCRITORES, TRABAJO Y DINERO EN LOS AÑOS DE 1920. EL CASO DE NICOLÁS OLIVARI

Uncomfortable relations: writers, work and money in the 1920s. The case of Nicolás Olivari

Sara Bossoer

Universidad Nacional de La Plata
sbossoer@yahoo.com

RESUMEN: En la década de 1920, la obra y la trayectoria de Nicolás Olivari permiten estudiar las siempre complejas relaciones entre literatura y dinero. En un momento marcado por el proceso modernizador y la ampliación del campo cultural, se modifican los modos de imaginar y construir la identidad social del escritor que también debe preocuparse por garantizar su sustento económico. En este contexto, el “escritor trabajador” y el “escritor periodista” son algunas de las figuras que describen las respuestas –complejas e inestables– que ensayaron los productores culturales.

PALABRAS CLAVES: Década de 1920; profesionalización; mercado cultural; periodismo; Nicolás Olivari.

ABSTRACT: In the 1920s, Olivari’s work as well as his trajectory allows to study the always intricate relations between literature and money. At a time marked by the modernization process and the enlargement of the cultural field, there was a change in the modes of imagining and building the social identity of the writer, who also had to ensure his/her source of revenue. In this context, the “worker writer” and/or the “journalist writer” figures emerged as some complex and unstable answers the culture producers rehearsed.

KEYWORDS: 1920s; professionalization; cultural market; journalism; Nicolás Olivari.

El escritor trabajador

“Olivari ganaba 100 pesos mensuales en el almacén al por mayor de un tío suyo, y yo sobrevivía con las magras ganancias que me proporcionaba *La Razón de Villa Devoto*, un semanario fundado por mí y del que era director, administrador y mandadero” (Del Valle 66)¹.

1 Todas las citas respetan la ortografía y formatos originales.

La declaración pertenece al escritor Lorenzo Stanchina (compañero de escuela de Nicolás Olivari e integrante del grupo Boedo, por lo menos en la etapa de sus comienzos) y da cuenta de sus situaciones laborales en 1922. Mientras que uno había encontrado en el periodismo barrial la posibilidad de asegurarse un modesto ingreso mensual, el otro lo hacía mediante un trabajo desvinculado de la escritura.

Durante la década, la dedicación de tiempo completo a la literatura era una de las preocupaciones sobre la cual insistía toda una franja de escritores, aunque la explicitaban y consideraban de diferentes modos. Olivari, en rigor, lamentaba la imposibilidad de vivir de la literatura desde sus primeras producciones y ponía toda la fuerza de esta carencia en la construcción de una figura de trabajo obligatorio, realizado por necesidad y al que desde su perspectiva, podríamos calificar de alienante porque impedía la realización de una carrera literaria “orgánica” –para decirlo en sus propios términos–. En 1923, explicaba:

En prensa tengo ‘OPINIONES INOFENSIVAS’, un libro que recomiendo no lean, porque son desahogos literarios frutos de mi eterno malhumor, que nace del poco tiempo que dispongo para dormir, pues, *trabajando catorce horas, tengo que robarles muchas al sueño para estudiar y escribir* (“Mi biografía”, *Historia de una muchachita loca 2*, el destacado es nuestro).

En la indignación y en el resentimiento, visibles en este reclamo, hay dos creencias implícitas que, a su vez, testifican los cambios que afectaban el espacio cultural y literario. Por un lado, Olivari cree que es posible dedicarse a la escritura como una actividad de tiempo completo, es decir que concibe la práctica literaria como una práctica escrituraria diferenciada. Y a su vez, entiende que resulta preferible gozar de esa posibilidad. Escribir es un trabajo, generalmente arduo, que se complica cuando el escritor debe, además, ocuparse en otra actividad para obtener una remuneración con la que garantizar su subsistencia². En otras palabras, en estas formulaciones de Olivari, querer ser escritor y tener un empleo –y en especial un empleo no vinculado con la escritura– realiza su figura como la de un mártir que se sacrifica en pos de su vocación. El trabajo no literario supone un obstáculo que impide la consagración a las letras, y en este sentido, el lenguaje señala que el artista lo vive como una injusticia que al mismo tiempo, como argumentaba Roberto Arlt en el prólogo a su novela *Los lanzallamas*, justifica sus posibles falencias ante la mirada crítica, lo enaltece y constituye un lugar de posicionamiento³.

2 Esta visión se explicita en el libro que Olivari y Stanchina escriben sobre Gálvez, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* (1924) donde proponen y defienden una figura de escritor profesionalizado que obtiene sus ingresos con la venta de lo que escribe, sin que ello implique someterse a los dictados del mercado.

3 Casi una década después de estas declaraciones de Olivari, Roberto Arlt propone figuraciones emparentadas en las “Palabras del autor” que escribe como prólogo a *Los lanzallamas*, novela publicada en 1931 y que finaliza su libro anterior *Los siete locos* (1929): “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo

En cambio, para agregar otro caso que permite ampliar esta descripción, el escritor Leónidas Barletta, integrante del grupo de Boedo, defiende su empleo en una ferretería. Esta actividad, afirma Barletta en 1929, asegura su independencia respecto del mercado y también lo *libera* del periodismo, el otro modo que le permitía a un escritor ganar sus ingresos:

Para librarme de la tiranía económica hace algunos años que estoy empleado. Con esto he conseguido una relativa independencia económica y una absoluta libertad de pensar [...] También me he salvado del periodismo, que en muchas circunstancias es perjudicial para el escritor. En cambio, debo sufrir muchas calamidades y molestias, incluso el trato con personas que toman a mofa cualquier actividad que no sea puramente comercial (*La Literatura Argentina* 136).

Como resulta evidente, la queja de Barletta tiene un objeto diferente a la de Olivari, sobre todo porque no establece una competencia entre sus ocupaciones: el trabajo independiente, ante la imposibilidad o el rechazo de tener otro tipo de patronazgo, garantizaba un sueldo y también eximía al escritor de las presiones del mercado. A la vez, Barletta informa cuál era el espacio de sus posibles al observar que se salvó del periodismo⁴. La visión que propone de este como actividad nociva para el escritor parecía un argumento común, cuestión que retomaremos a continuación.

El conjunto de estas visiones, como señalamos, se enlazan en la trama de transformaciones materiales y simbólicas asociadas al proceso de modernización y evidencian la presencia, en los años de 1920, de una figura probablemente reciente en el espacio local, vinculada a los jóvenes que intentaban incorporarse al campo literario, pero carecían de fortuna y de recursos, y que llamamos *escritor trabajador*. Se trataba de uno de los modos alternativos de imaginar y construir una identidad de artista⁵. Sin embargo, en el transcurso de la década esta posibilidad implicará diferentes valoraciones. O mejor, se trata de una figura que permite seguir bajo la misma forma (un escritor que trabaja en una actividad fuera del

o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo” (189). La escritura en tanto gasto de un excedente (es decir, un lujo) retoma la queja de Olivari con respecto a la imposibilidad de dedicarse completamente a la escritura literaria como una marca de clase (y por supuesto, como distinción): “Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana” (189).

- 4 Estamos pensando en la noción de Bourdieu “espacio de los posibles”: “La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” (348). Se trata, dice Bourdieu, de las “potencialidades objetivas, cosas ‘por hacer’, ‘movimientos’ por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por ‘superar’” (348).
- 5 En la historia literaria, la visibilidad de esta figura puede seguirse en las descripciones sobre los integrantes de Boedo y en las memorias de sus protagonistas.

espacio literario, periodístico y cultural en general), configuraciones diferentes donde lo que varía es la relación que cada sujeto establece entre sus actividades laborales y su producción literaria, el estatuto que le da a estas últimas, cómo imagina esas relaciones y los vínculos que habilita⁶.

Volviendo a Olivari, junto con la formulación imaginaria de diversas figuras de escritor y de su problematización en las narraciones, elaboró respuestas a la pregunta por la identidad del escritor y del artista en prólogos, entrevistas y escrituras programáticas. Seguir esta construcción de una identidad de escritor revela un proceso complejo que no parece estabilizarse durante la década y que implica sucesivas asunciones y descartes; que por supuesto no consiste en decisiones globales sino, generalmente, en un proceso selectivo, es decir, concerniente a rasgos de esas figuras e ideologías artísticas. Pero lo que aquí interesa subrayar es que estas preguntas aparecen ligadas por un problema que las vertebra: el de la subsistencia económica. Es decir que Olivari describe las diferentes figuras y asume o descarta sus rasgos a partir de este interrogante que, dada su posición y las condiciones del espacio cultural en que se inserta, no puede eludir: interpellar los posibles modos de subsistencia del escritor forma parte de la definición de una identidad profesional y establece una trama en la que se inscriben las tomas de posición artísticas. Esto es, una trama que dialoga (lo que no equivale a determina) con estas tomas de posición.

Estas cuestiones pueden leerse en la producción inicial de Olivari (en sus novelas realistas), y también configuran sus posiciones cuando es un poeta premiado que participa de la vanguardia martinferriista.

El periodismo en el espacio de los posibles

Como se sabe, la década de 1920 —el momento en el que Olivari inicia su carrera literaria— se caracterizó por la modificación de las condiciones de ingreso al campo cultural y de legitimación de la escritura literaria (Montaldo; Romero y Gutiérrez; Sarlo; Altamirano y Sarlo; Gramuglio). Entre estas transformaciones, sin dudas ocupa un lugar central el fenómeno de expansión del mercado de publicaciones periódicas. El impulso que alcanzó testimonia un crecimiento efectivo del público lector cuyas competencias y posibilidades de acceso a la letra impresa eran variadas. Conjuntamente, un examen de esa oferta diversa de

6 Raymond Williams habla de “poeta-trabajador” (179), para referirse a escritores que ejercen diferentes oficios (“James Woodhouse, el zapatero, que ayudó a Shenstone a diseñar *The Leasowes*; Robert Dodsley, el tejedor; Robert Tattersal, el albañil; Mary Collier, la lavandera; William Falconer, el marinero”, y sigue). La diferencia con el modo en que usamos aquí la descripción reside en que Williams llama poeta o escritor trabajador a quienes tienen un oficio, y secundariamente escriben literatura. Si bien esto era frecuente en la década, como documentan los concursos del diario *Crítica*, buscamos señalar que también se produce otro fenómeno: estos escritores-trabajadores construyen su identidad como escritores que desempeñan un trabajo u oficio para subsistir, por necesidad antes que por elección; es decir, siempre anhelando que esta sea una ocupación circunstancial, y configurándose en ese anhelo.

materiales impresos evidencia que muchos de esos lectores saltaban la frontera para comenzar a escribir y a publicar sus escritos⁷.

En este campo de transformaciones asociadas al proceso de modernización, puede advertirse –como las declaraciones de Stanchina y de Barletta testifican– que comenzaba a configurarse en el periodismo un posible laboral para los jóvenes escritores que intentaban incorporarse al campo literario, pero carecían de fortuna y del sistema de relaciones tradicionales.

A este fenómeno se refería también el profesor y crítico Emilio Alonso Criado cuando en 1919 señalaba, sin disimular su orgullo, que muchos de sus ex discípulos escribían para algún diario o revista barrial, estudiantil o de alcance más amplio⁸. Si mencionamos aquí la figura de Alonso Criado, no es solamente porque en sus textos es posible encontrar las huellas del fenómeno de ampliación del campo cultural, sino también porque Olivari y Stanchina se encontraban entre sus alumnos. Es más, Alonso Criado fue quien los publicó por primera vez. Para el profesor la pauta según la cual medir el éxito de la escolarización y por supuesto, el de su tarea docente⁹, residía en la dedicación de sus ex alumnos a actividades vinculadas con la escritura como el periodismo¹⁰:

El periodismo cuenta con más cultores entre los ex alumnos del colegio nacional ‘Nicolás Avellaneda’. Algunos de ellos son, hoy día, a los dos o tres años de su bachillerato, verdaderos profesionales, como Armando Pollano que escribe en *La Razón*, *La Argentina* y *El diario español*, -como Florencio Garrigós, que hace conjuntamente diarismo en *La Montaña* y literatura en *El Hogar* y *Caras y Caretas* [...] Me resulta igualmente interesante el constatar que muchos de mis ex discípulos ya dirigen con éxito diversas publicaciones como Don Armando Zavala Sáenz, Director de la *Revista Belgrano*; Don Amílcar Vigliani, Director *Del Tíber al Plata*; Don Ricardo A. Crespi,

7 Un estudio de este proceso a partir de *Caras y Caretas* puede consultarse en Rogers.

8 En *Del aula*, libro que reúne las experiencias de Alonso Criado como docente de literatura en el colegio Nicolás Avellaneda, y una antología con las producciones de sus alumnos donde se encuentra la primera publicación de Olivari. El libro se divide en dos partes que, según Alonso Criado, podrían titularse “Yo enseño así Literatura” y “Este es el resultado de mi enseñanza” (5). La primera contiene los programas anuales de la materia, precedidos de extensas fundamentaciones, clases magistrales, conferencias y discursos. La segunda parte del libro compila un conjunto de textos diversos, redactados por sus alumnos entre 1915 y 1918 a partir de las consignas que él mismo propuso. Entre los escritos hay cuentos, poemas, monografías, reseñas bibliográficas, biografías, discursos y memorias. Para un estudio de este libro y de la figura intelectual de Alonso Criado desde el punto de vista de su incidencia en el campo pedagógico, véase Bombini.

9 Alonso Criado expresa enfáticamente esta confianza en su operación: “Tal es, pues, el conjunto de una parte reducida, pero selecta de la nueva mentalidad que trae su vigoroso aporte a la vida intelectual argentina y cuyas primeras y ya promisorias manifestaciones he querido tener la satisfacción de sacar *Del Aula* y hacerlas conocer con la publicación de este libro”. Pero se cuida de preservar, también, el papel de las escuelas secundarias: “Reducida por tratarse de un solo colegio de los cien que, ya oficiales, ya particulares, hay en el país, y en los que se cursan estudios secundarios” (317).

10 Sobre el auge y el rol en el período de las publicaciones periódicas barriales, resulta clave el trabajo de Romero y Gutiérrez. También ofrece datos detallados Korn.

La escritura para diarios y revistas consagrados, así como el periodismo barrial, representaba, además de un espacio donde canalizar inquietudes literarias, políticas y culturales en general, la posibilidad de hacerse un nombre más o menos conocido y tener un trabajo reductible. Como se puede vislumbrar, se trata de uno de los posibles para una franja social en el momento de ingresar en la vida pública; cuestión que también se puede pensar a partir de la lista de los alumnos de Alonso Criado, ya que la diversidad de apellidos expone el origen y ascendencia inmigratoria y por tanto social, de los nuevos escritores.

De este modo, si una de las cuestiones que Olivari debía resolver en tanto escritor sin renta asegurada, en una cultura atravesada por el proceso de mercantilización, era la de su subsistencia económica, una vez desechado un empleo no vinculado con la escritura, el trabajo como periodista constituía una de las ocupaciones posibles.

Como se sabe, durante la década, Olivari además de colaborar asiduamente en diversas revistas, trabajó en el diario *Crítica* y fue secretario de redacción en *La revista de música*, financiada por la firma Ricordi¹². Lo interesante es que, más allá del empleo efectivo, sus textos plantean divergentes imágenes de la escritura para los medios de comunicación, del escritor que trabaja como periodista, y del campo periodístico. Estas imágenes ambivalentes y contradictorias testifican las tensiones que en el período podía condensar la construcción de una identidad de escritor en el mercado y de una carrera literaria.

En este sentido, un recorrido por sus textos permitirá advertir que mientras algunos participan de la convención que estigmatiza la labor en la prensa, contrastándola con la escritura artística y describiéndola como una actividad que echa a perder las cualidades de un escritor, otros plantean estratégicamente una identidad de escritor que se configura a partir de ser periodista. Es decir que esta figura, a Olivari le permite asumir una imagen distintiva cuyos rasgos predominantes serían los de una posición de subalterno y de rechazado¹³.

11 Cabe aclarar que Gomis era condiscípulo y amigo de Olivari, como puede constatarse en las dedicatorias de sus primeros libros. Las únicas tres novelas breves de Olivari que se conservaron –aunque en distintas bibliotecas– pertenecían a Gomis y tienen dedicatorias autógrafas de Olivari.

12 Esta revista habría sido parte de las estrategias de inserción de la empresa en América Latina, ya que incluye colaboraciones de escritores brasileños como Mario de Andrade. Ricordi se había instalado en Buenos Aires en 1924 y contaba en ese momento, con uno de los repertorios de partituras musicales más importante a nivel mundial.

13 Esta visión parecía consistir en un argumento común tal como puede observarse en la descripción que propone Gálvez cuando se ocupa de los escritores jóvenes de la década: “Enrique González Tuñón, poeta y cuentista, muchacho extraordinariamente simpático, sentimental bondadoso, a quien el periodismo le impidió formarse y restó calidad a su obra, harto sensiblera [...]. A este grupo de escritores precoces, y que por necesidad debieron ejercer el periodismo, con lo cual se malograron en parte, se les llamó ‘la escuela de Boedo’” (Gálvez I: 540).

Paralelamente, en esta etapa de Olivari, el periodismo aparece generalmente como un trabajo vinculado antes a la necesidad que a la elección. Lo que subraya el conjunto de estas visiones es que se trata de una labor subordinada a la del escritor: una actividad secundaria, motivada por necesidades económicas y simbólicas, pero que nunca parece consistir en la primera opción. En otras palabras, en los escritos de Olivari de estos años, especialmente en los estrictamente literarios, ser periodista no se elige. Aun cuando se autotitula de ese modo, esta imagen participa, insistimos, de la construcción de una posición de escritor. Pasarán al menos dos décadas para que algo de estas configuraciones cambie y, en este sentido, pareciera que las visiones positivas de la labor en la prensa acompañan no solamente cierta consagración de Olivari en ese ámbito, sino también una valorización en el campo literario de los escritores que durante los años de 1920, integraron la redacción de *Crítica*, como Raúl González Tuñón.

Un pobre periodista

En 1929, en un reportaje que publica *La literatura Argentina* (incluido en una serie de entrevistas realizadas a los escritores candidatos al premio municipal), el Olivari martinfierrista se quejaba de las críticas recibidas por sus libros de poemas, según pareciera, más porque afectan su fuente laboral que su proyecto poético:

Que es muy probable que, como sucedió con *La Musa de la Mala Pata* se meta conmigo gente que no sabe nada de nada y que siendo ricos o gozando de suculentos empleos nacionales, se complacen en zaherir a pobres periodistas que no tienen donde caerse muertos (“Nicolás Olivari tiene la palabra” 23).

La intención abiertamente confrontativa y burlesca de estas figuraciones —que ligan a Olivari con la tradición contestataria de la vanguardia e incluso, lo colocan entre sus integrantes más radicales— enlazan, entonces, el problema sobre la identidad profesional con la discusión estética, aunque por momentos ésta pareciera relegada a un segundo plano. Sin embargo, si se considera que la enunciación se asemeja a la de un manifiesto en tanto tiene el tono de una declaración (de hecho, a la cláusula introductoria “Que es” en la aclaración citada, pareciera que solo le falta anteponer el verbo “declaro”); y a esto se le añade que se incluye en un párrafo donde define su tercer poemario *El gato escaldado* (1929), puede advertirse que Olivari no concibe ambas cuestiones (la estética y la comercial) escindidas. En este sentido, que no se autotitule poeta, pero sí periodista (un *pobre periodista* que además, según indica el plural, señala que pertenece a una clase de periodistas, es decir, refiere a una posición colectiva), junto con la implícita visión de la producción literaria como recurso de financiación, sugieren el modo en que Olivari pensaba su literatura y su posición de escritor: si lo que escribe es incomprendido y produce escándalo (un escándalo esperado), también asume intencionalmente, una posición menor, de subalterno. Colocación que se enfatiza estratégicamente ante quienes *no saben*

nada de nada y ocupan posiciones dominantes en algunas de las instituciones con capacidad de consagración. Al mismo tiempo, si elegir la tercera persona en lugar de la primera es una forma de modestia que refuerza esa posición menor, también delata un desplazamiento en la identidad que se asume: no es el yo el que dice ser un pobre periodista. En cierta forma, podría suponerse que Olivari no se hace cargo del todo de esa autodefinición porque, probablemente, prefiere pensarse como un poeta.

En este sentido, la figura del “escritor periodista” recupera algunas de las ambivalencias que organizan su trayectoria en el espacio cultural y literario. Recordemos que Olivari simultáneamente escribió novelas realistas, poesía de vanguardia, tangos, teatro y trabajó en diarios y revistas de diverso alcance¹⁴. Y también combinó posiciones diversas: ingresó al campo literario vinculado al grupo de Boedo (incluso se dice que fue uno de sus fundadores), pero luego de que lo expulsaran, a partir de 1925, comenzó a participar en *Martín Fierro*¹⁵. El año 1929 lo encontró, entonces, vinculado a la ya disgregada vanguardia martinfierrista, consagrado con un premio municipal por *El gato escaldado*, su tercer libro de poemas y escribiendo para el diario *Crítica* y diversas publicaciones periódicas.

Como puede advertirse, el posicionamiento de Olivari es complejo y mal podría separárselo de su inserción en el mercado cultural, en tanto constituye el espacio laboral al que aspira. Así, cuando afirma su condición de periodista en declaraciones y textos programáticos, explicita una estrategia de defensa ante las críticas que reciben sus libros de poemas: prefiere enfatizar las diferencias con los sectores más tradicionales del campo literario y subrayar un posicionamiento.

En esta línea, se inscribe la reseña al libro de su amigo Enrique González Tuñón sobre *Tangos*, publicada en la revista *Martín Fierro* en 1926. Aquí Olivari construye una visión positiva de la labor periodística que a su vez, le permite exaltar la condición excepcional del artista: la representa como un espacio laboral que no compite con la escritura literaria. Por el contrario, resalta los méritos del que escribe a pesar de las condiciones laborales que impone el medio (“Enrique escribió ‘Tangos’ en la esquina de una mesa de redacción” (250)). Al mismo

14 Aunque Olivari haya ingresado en la historia literaria principalmente como un poeta asociado a la vanguardia, gracias a sus poemarios *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929), en verdad, su obra es mucho más vasta. Abarca desde tangos hasta novelas eróticas, pasando por los géneros más diversos. Fue dramaturgo, letrista de canciones, traductor, periodista y a partir de la década de 1930, guionista de novelas radiofónicas y de cine.

15 Circulan diferentes versiones sobre este episodio. Olivari compone en 1966, un relato en el que atribuye su expulsión al poemario *La amada infiel*: “Se indignaron, y en cierto modo me consideraron traidor al movimiento y me expulsaron sin más [...]. Como en el tango, salí a la calle desconcertado, y dio la casualidad que me encontré en la puerta de la librería con Raúl González Tuñón, quien había leído mi libro y le gustaba. Me abrazó, y al saber de mi cuita ya tuteándome, me dijo; ‘No importa, te llevo a Florida’ [...] Y así fue” (“Mito y realidad del grupo Martín Fierro”). Otra versión afirma que la pelea se produjo a raíz del libro que escribió con Lorenzo Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*. Los escritores fueron acusados de escribir este ensayo excesivamente elogioso de la figura de Gálvez, por encargo.

tiempo, propone una imagen de grupo que integraba igualmente a los periodistas de *Crítica* y a los escritores martinfierristas¹⁶.

En cambio, tres años antes, en la novela breve *¡Bésame la boca Mariluisa!* (1923), el periodismo representa un trabajo remunerado, pero para aquel que tenía la suerte de que no lo rechazaran en las “redacciones donde pagan” (8; 44), inconveniente que aqueja al joven narrador. Si bien constituye una fuente de ingresos para el escritor sin renta, representa una alternativa laboral antes que un trabajo deseado. Esto se evidencia en los razonamientos de Morante (el narrador protagonista) cuando advierte que se quedó sin dinero: “Los amigos quizás [...] pediré a cuenta en mi empleo [...] o acaso haya algo en la redacción” (3). Del mismo modo, su percepción enfatiza las imágenes negativas. Así, las redacciones estaban plagadas de escritores mediocres (“los zurcidores de lugares comunes, mis compañeros de redacción” [41]), y eran espacios desagradables; por ejemplo, lamenta que tendrá que “Ambular por las sucias y tristes redacciones de los pasquines pobres, malolientes a tinta húmeda y a ratas” (43). Como anticipamos, mientras que en la escritura pensada como literaria predomina una visión negativa de la tarea periodística, en las escrituras programáticas o en las entrevistas, Olivari relativiza esas posiciones y propone estratégicamente, una figuración que entrelaza ambas prácticas.

La figura del pobre periodista como dispositivo vanguardista

En *La musa de la mala pata* (1926), estas visiones pueden seguirse en el primer poema del libro “Canción con olor a tabaco, a nuestra buena señora de la improvisación”. El poema plantea que el periodismo es un trabajo especializado, alternativo a la literatura y necesario para la subsistencia material, pero a diferencia de la reseña sobre *Tangos*, publicada en el mismo año, aquí los efectos sobre el escritor son negativos¹⁷. El comienzo reescribe la clásica invocación inicial a las musas, aunque humorísticamente, para proponer un rezo que no realiza el poeta típico, sino un escritor que trabaja como periodista. La invocada, en este caso, es una santa de la prensa (“Santa Señora absurda de linotipia/ [...] el retruécano oye de mi melancolía/ y como buena efigie no le haga caso”) a la que el sujeto que habla solicita desde el título. El hecho de que la nombre como a la “señora de la improvisación”¹⁸ subraya la perspectiva irónica con respecto a esa labor, sentido que el resto del poema contribuye a confirmar:

Nuestra tuerta musa, la que uso a diario
encontre a sueldo en un diario serio,

16 Para un análisis completo de esta reseña, véase Bosoer (171-174).

17 De hecho, la reseña sobre el libro de González Tuñón comparte la página con una elogiosa carta de Güiraldes sobre *La musa de la mala pata* (*Martín Fierro* 250).

18 Desde la segunda edición cambia “improvisación” por “inspiración” (1956), junto con la supresión o disminución de otras alusiones negativas al periodismo.

¡qué triste es Señora, para el foliculario
ver crecer al hijo de sus adulterios! [...]

El espacio periodístico aparece asociado, de esta manera, a la venta de la fuerza de trabajo. Y el énfasis recae en que se trata de escrituras meramente laborales, es decir, de mercancías. De allí que la relación del poeta con el mercado laboral aparezca figurada como ilegítima¹⁹.

Escribir para ganar un sueldo en el diario o escribir literatura: el lamento se retoma unas estrofas más adelante, aunque adoptará el tono de una justificación frustrante. En consonancia con las visiones formuladas en los prólogos de Arlt, años antes en el teatro de Payró y después en las memorias de Gálvez, entre los numerosos discursos que se ocuparon en diferentes momentos de este problema, para el sujeto poético el trabajo en la prensa constituye un límite que obstaculiza el desarrollo de la escritura literaria y si la escritura literaria es mala, se debe al tiempo dedicado a la escritura a sueldo:

Entre la musa estéril y la camaradería
entre las Revistas y la corrección formal
me he quedado, hermanos, sin mercadería
y casi creo ser intelectual [...]

La estrofa resume los contenidos de esta queja: la vida literaria, la escritura para las publicaciones periódicas, la obligación de escribir “correctamente” sumados a una musa inútil (es decir, a la caída de la creencia en las musas como una condición que advierte el cambio en los modos de pensar las actividades creativas) anulan, o mejor, agotan las posibilidades de producción y ocasionan una confusión de identidad (“y casi creo ser intelectual [...]”). A su vez, cuando el poeta quiere decir que no encuentra qué escribir, escoge una palabra sin tradición poética (“mercadería”), directa y crudamente ligada a la producción y al intercambio comercial.

Por su parte, la escritura periodística aparece asociada a la “corrección formal” como un parámetro requerido para una escritura comunicativa (la de las revistas y los diarios) que compite con la literaria o personal. Si bien el poema no menciona explícitamente esta forma literaria, podría estar implicada en aquello que le falta al sujeto que habla cuando se queda sin “mercadería”. Estos contrastes que enlazan “las Revistas y la corrección formal” en oposición a otro tipo de escritura que no se menciona permiten suponer que eso que el sujeto no puede producir, para decirlo en los términos del verso, es una escritura formalmente correcta.

Si estas estrofas proponen la figura de un poeta aquejado por las imposibilidades que le infringe su trabajo periodístico, al mismo tiempo, también sugieren que esta queja consistiría en un modo de justificar las falencias y acusaciones

19 En este sentido, la imagen del adulterio reenvía a configuraciones presentes en los cuentos y novelas breves de Olivari donde literatura y pureza amorosa aparecen asociadas permitiendo pensar las relaciones complejas entre producción literaria y mercado.

desde el punto de vista de la custodia de la corrección y la norma. Es decir que la escritura periodística sería, además de una fuente de trabajo, una causa de su “informalidad” literaria (en otro verso el poeta escucha que lo critican en una mesa de café: “—‘Y de ese Olivari, ¿qué opinan?, me aferro/ a la crítica, ese mocito es un informal[...]’”). En este sentido, “Canción con olor a tabaco, a nuestra buena señora de la improvisación”, en tanto primer texto del poemario, funciona como una presentación del sujeto poético, de su posición y del conjunto de estos textos.

En definitiva, más allá de la visión que construye sobre el periodismo, pero a partir de incluir al periodismo entre los temas poéticos, el efecto que propone el poema es el de un cuestionamiento de las jerarquías líricas tradicionales, de los temas y contenidos que contribuye a la desacralización del género. Y en este sentido, en consonancia con la imagen menor del ‘pobre periodista’, el vínculo entre periodismo y literatura socava los fundamentos del sujeto lírico tradicional porque sitúa en el centro del poema a un nuevo tipo de poeta desaturatizado. Si trabajar como periodista era vivido como una carencia, es decir que se motivaba en la necesidad, y remitía a visiones desprestigiadas del escritor, la elaboración literaria de los problemas que condensaba la identificación le permite a Olivari, al mismo tiempo, profundizar uno de los desplazamientos que producía la escritura poética argentina de la época y que constituye una impronta en la formación vanguardista.

Más allá de las significaciones particulares que se juegan en cada texto, es en esa tensión entre necesidad y elección, entre competencia y colaboración o indiferencia, que puede describirse el complejo vínculo del escritor con la actividad periodística. Son variantes de los mismos problemas que podrían definir la relación con el Estado, o con un trabajo ajeno a la escritura y que, en su conjunto, constituyen distintas respuestas al problema de la subsistencia material del escritor. Respuestas que en el caso de Olivari (y probablemente de muchos otros productores culturales en el período) se resisten a quedar detenidas en una imagen social y profesional única, estable y plana.

Referencias bibliográficas

- Alonso Criado, Emilio. *Del Aula (Aportes a la enseñanza de la literatura)*. Buenos Aires: Imprenta Myriam, 1919.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1986.

- Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-196)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2004.
- Bosoer, Sara. *La vanguardia plebeya de Nicolás Olivari: Mercado, lengua y literatura*. Tesis de doctorado. La Plata, 2012. En línea.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Del Valle, Enrique. "Contribución a la Bibliografía de Nicolás Olivari". *Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo* 1.4 (1968): 63-88.
- Gramuglio, María Teresa. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Noé Jitrik dir. Vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002. 15-38.
- Korn, Francis. *Los huéspedes del 20*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Montaldo, Graciela (comp.). *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Olivari, Nicolás. *¡Bésame en la boca, Mariluisa! Ave venus física*. Buenos Aires: La Novela de bolsillo 53, 1923.
- _____. *Historia de una muchachita loca*. Buenos Aires: La Novela Humana, Ediciones Zola, 1923.
- _____. *La musa de la mala pata*. Buenos Aires: Martín Fierro, 1926.
- _____. "Nicolás Olivari tiene la palabra". *La Literatura Argentina* 14 (1929): 23-24.
- _____. "Tangos por E. González Tuñón". *Martín Fierro* 33 (1926): 250.
- Olivari Nicolás y Lorenzo Stanchina. *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*. Buenos Aires: Agencia General de Librerías, 1924.
- Rogers, Geraldine. "Escuela de aficionados. Lectores y letras de molde en la cultura emergente de 1900". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* 13 (2007). En línea. Consultado el 1 de septiembre de 2013.
- Romero, Luis Alberto y Leonardo Gutiérrez. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. [1995]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Fecha de recepción: 15/09/2013 / **Fecha de aceptación:** 22/10/2013